



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Je suis ce qui me manque" : quelques reflexions sur le statut ontologique des "Yeux baisses" de Tahar Ben Jelloun

Author: Magdalena Zdrada-Cok

Citation style: Zdrada-Cok Magdalena. (2009). "Je suis ce qui me manque" : quelques reflexions sur le statut ontologique des "Yeux baisses" de Tahar Ben Jelloun. "Romanica Silesiana" (No. 4 (2009), s. 165-176).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie

« Je suis ce qui me manque » : quelques réflexions sur le statut ontologique des *Yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun

ABSTRACT: This article is devoted to the novel *Les yeux baissés* (1991) by Tahar Ben Jelloun and it analyses the literary games that are to question the ontological status of this piece of art. The analysis focuses on the hypertextual strategies (parody, pastiche), inter-textual strategies (literary allusion and self-quotation), and narrative strategies (*mise en abyme*, *metalepse*), which lead to destabilization of the two genre components of *Les yeux baissés*, an epic story and a novel. Having appealed to the two literary traditions, the North African and the European one, Tahar Ben Jelloun strives to transgress, or, to go even further, to defy those two traditions. At the same time, he creates the dialogic and open form of the novel. *Les yeux baissés*, as a spectrum of irony and self-defiance, becomes the place of inter-cultural and intro-cultural dialogue, practicing polyphony, so typical of each culture that it goes beyond its limits.

KEY WORDS: Eastern epic story, French novel, defiance of realistic aesthetics, parody, inter-cultural dialogue.

« Je suis ce qui me manque » (BEN JELLOUN, T., 1972 : 109—110) — issue des *Cicatrices du soleil*, cette phrase semble résumer à elle seule la nature du romanesque de Tahar Ben Jelloun. Le texte littéraire devient chez Ben Jelloun un lieu de doute, d'autocontestation et de rupture. L'écriture, qui ne cesse de cultiver sa propre hésitation, aboutit à des formes romanesques qui démultiplient leurs voix narratives, dédoublent et déréalisent leurs personnages, métatextualisent leur fiction littéraire jusqu'à mettre en question leur propre statut ontologique.

Dans nombre de romans de Tahar Ben Jelloun (pour ne citer que les plus grands : *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, *La Nuit de l'erreur*), l'idée de l'ambiguïté et de la polysémie du discours narratif prend forme d'une

série de contes jamais achevés, emboîtés l'un dans l'autre ou tout simplement parallèles. En empruntant la métaphore à Robert Elbaz (cf. ELBAZ, R., 1996 : 8—16) nous pourrions dire que, d'une certaine façon, chez Tahar Ben Jelloun, le désir narratif reste toujours inassouvi, le texte étant agressé par lui-même, miné de l'intérieur, hanté par ses doubles, condamné à des recommencements perpétuels.

Dans l'essai autobiographique *L'Écrivain public*, l'auteur rend compte, d'une manière imagée et comme issue directement de l'esthétique romantique allemande, de cette tension qui dynamise son écriture :

Je crois à l'histoire du double : ainsi je serais habité par quelqu'un d'autre — pas forcément sympathique — dont j'aurais les gestes et pas la mémoire, quelqu'un qui se serait glissé en moi à mon insu et qui vivrait un peu de sa vie et un peu de la mienne. Plein de cette présence qui me trahit.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 128

La dualité de l'écrivain symboliquement hanté par « les chuchotements de l'intrus qui rit en lui » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 128) est certes vécue comme difficile. Pourtant, c'est de cette conflictualité-là que l'écriture benjellounienne tire sa force, c'est, en grande mesure, ce dynamisme-là qui la rend exceptionnelle. En effet, si l'auteur, sans vouloir étouffer cette voix railleuse, lui cède — au contraire — la place dans son texte, c'est parce qu'il croit à la vertu du dialogue, en ayant surtout peur de toute culture et toute pensée qui, figées dans leurs propres certitudes, ne supportent pas le rire (cf. BEN JELLOUN, T., 1997 : 168).

Partisan de la différence, Tahar Ben Jelloun fait de son écriture le carrefour de deux traditions littéraires : maghrébine et française. S'il les fait communiquer (et parfois se disputer), c'est non seulement parce qu'il s'en empreint profondément, mais en même temps, parce que reste vivante en lui une volonté subversive d'en dépasser certaines dimensions. Ainsi, depuis *Harrouda* (1973) jusqu'à *L'Auberge des pauvres* (1999), l'oeuvre de Ben Jelloun se prête au dialogue entre le conte oral et le roman français, ces deux traditions littéraires se trouvant exposées à un jeu métatextuel. Il est pourtant possible de dire sans exagérer que dans *Les yeux baissés* le thème de l'interculturel trouve sa plus complexe réalisation : inscrit dans le statut générique du texte, mais manifeste également dans sa dimension métadiscursive et surtout diégétique. La protagoniste — Fathma, jeune Berbère immigrée avec ses parents à Paris au début des années soixante-dix, vit un pied dans le conte, un pied dans le roman, suspendue entre le trop-plein de magie et le poids de la réalité. La trame de sa plongée dans la civilisation française résume la destinée de la génération

qualifiée de Beurs. Mais, par delà cette dimension sociologique, Fathma, écartelée entre le fantasme et la réalité, personnifiée par sa sensibilité métissée l'écriture même de Tahar Ben Jelloun. Cette fonction autotélétique du personnage s'élargit par la suite, car, devenue écrivaine à son tour, Fathma accède au statut du double de l'auteur, son alter ego féminin. Et enfin, en tant qu'interlocuteur métalectique du romancier, elle devient le porte-parole des personnages pour dévoiler à l'auteur les problèmes de la souveraineté de l'oeuvre.

Le dialogue entre le conte nord-africain et le roman est d'autant plus important dans *Les yeux baissés* qu'il se confond presque avec la trame de la vie de Fathma. En effet, si la période berbère de l'histoire de Fathma — jusqu'à sa dixième année — suit la logique propre au conte, on observe, dès son installation à Paris — la rupture au sein de cette esthétique qui s'y poursuit (la plupart des motifs y trouvant leur dénouement) mais désormais sur un mode parodique. En même temps, avec cette dégradation du conte dans la seconde partie de l'histoire entrent en scène des représentations réalistes du parcours de Fathma, qui envahissent le discours dès qu'il est question de son immigration parisienne.

L'histoire de Fathma s'insère dans un conte — cadre : par cette structure le roman s'apparente évidemment aux *Mille et Une Nuits* — l'inspiration majeure et le principal hypotexte du romanesque benjellounien. Le prologue des *Yeux baissés* tout entier et l'épilogue dans ses parties initiale et finale pastichent le style du conte pour présenter à la troisième personne, dans un style archaïsant et emphatique, la petite fille porteuse d'un secret et prédestinée par son ancêtre à trouver un trésor caché dans la montagne. Cette structure d'enchâssement souligne le caractère exceptionnel de la narration de Fathma et suggère ses affinités avec le monde féerique. En effet, à la lecture des cinq premiers chapitres qui prennent pour cadre le bled berbère d'Imiltanout, il s'avère évident que la présence du conte dans le roman va au-delà d'une simple stylisation linguistique et d'un simple agencement du récit. Fathma — enfant illettrée vivant dans une société berbère traditionnelle — perçoit la réalité comme un conte : la structure de celui-ci influence profondément son imagination et sa sensibilité. Tant qu'elle vit aux confins sud du Maroc, la protagoniste ne possède pas d'individualité propre : elle est porteuse de mémoire et d'imaginaire collectifs.

Car Imiltanout — hameau à l'écart de la civilisation — baigne dans un temps anhistorique et semble vaguer dans une sorte d'« ailleurs spatio-temporel ». C'est à Paris que Fathma commence à se servir d'une montre, ayant jusqu'alors ignoré la notion même d'heure, en prenant pour unique point de repère le rythme naturel de l'activité des bergers du bled. Là, elle ne percevait qu'un temps approximatif à l'instar du temps ancestral,

simplifié et linéaire comme celui propre au conte. C'est pourquoi, pendant sa période parisienne, apprendre le français signifie pour Fathma adopter la grille des relations temporelles jusqu'alors ignorées :

A partir de là, je m'employai activement à maîtriser la concordance des temps. Cela m'amusait car je savais que le jour où je ne mélangerais plus les temps, j'aurais réellement quitté le village.

BEN JELLOUN, T., 1991 : 106

En présentant son village natal, Fathma recourt à l'imaginaire sud-marocain ; son regard sur la vie au bled, loin d'être individuel, puise en profondeur dans la tradition berbère. Toute l'angoisse de la petite bergère, négligée par sa mère, abandonnée de son père parti travailler en France et maltraitée par une tante qui plonge de plus en plus dans la folie, s'exprime à travers des représentations appartenant au répertoire des motifs traditionnels berbères. Aux yeux de Fathma, sa tante Slima est à la foi ogresse — dévoreuse d'enfant (ghoula) et sorcière — jeteuse du mauvais sort (cf. LINDENLAUF, N., 1996 : 23—33). Dans les fantasmes et rêves de la jeune fille, elle revêt d'ailleurs plusieurs formes cauchemardesques, associées traditionnellement au malheur et à la sorcellerie : scorpion vert, serpent venimeux, vipère. Ces animaux constituent en même temps les attributs de la monstruosité de la femme :

Dès que je fermais les yeux, tout ce monde lugubre se mettait en branle pour me faire vivre les frayeurs que ma tante commanditait du fond de sa paillasse, entourée de ses scorpions qu'elle dressait [...]. C'était cela la peur : la présence d'une chose tentaculaire, non visible, et qui frappe aveuglement sans raison et sans répit.

BEN JELLOUN, T., 1991 : 50

Slima personnifie la fatalité et la malédiction, en portant en elle tout l'obscurantisme et toute la haine — source de la dégradation des habitants du bled. Fathma en est consciente : sa tante incarne surtout la mort : « La mort — constate-t-elle avec horreur — pour moi a un visage : celui de ma tante, un visage bouffi par la frustration, le manque, la jalousie et l'immense malheur qui l'habite et qu'elle distribue à tour de bras pour se soulager » (BEN JELLOUN, T., 1991 : 47).

C'est pourquoi la disparition du petit Driss (frère de Fathma) empoisonné par « l'ogresse » jalouse et affolée de n'avoir pas pu elle-même devenir mère, fonctionne comme un drame non seulement familial mais surtout communautaire. L'acte de Slima — personnage horrible issu d'un conte macabre — résume et préfigure la lente agonie de la population d'Imiltanout (et par delà de tout un peuple ?) provoquée par la sécheresse,

l'exode des habitants et l'émigration des hommes qui condamne le village à une sorte de stérilité.

La fonction symbolique de l'héroïne est d'autant plus évidente qu'après le crime, chassée et abandonnée de tous, elle assume son propre conte sur la place publique d'Imiltanout et rejoint ainsi toute une catégorie de personnages benjellouniens qui bien que maudits et hors normes (Harrouda, Moha le fou, Zina dans *La Nuit de l'erreur*, La Vieille — matrone de Naples dans *L'Auberge des pauvres*, etc.) obtiennent le droit à la parole. Son discours — qui recourt aux procédés phatiques et s'inspire de la stylistique du mystère propre à la tradition populaire orale — est enchâssé dans le conte raconté par Fathma. Par ce procédé — d'importance capitale dans toute l'œuvre de Ben Jelloun — et qui renvoie évidemment à la structure des *Mille et Une Nuits*, l'auteur dote le drame de la famille Berbère d'une dimension collective et mythique : Slima représente à elle seule tout le malheur et toute la laideur morale de sa tribu :

Je ne suis pas un monstre, je suis un miroir, votre miroir, là où vous n'aimerez pas vous voir [...] Je suis fatiguée de porter sur mon visage toute votre laideur.

BEN JELLOUN, T., 1991 : 63—64

Si pour Fathma, Imiltanout, domaine de l'ogresse entourée de scorpions, vipères et rats, matérialise le conte macabre, La France — au contraire — correspond à un lieu féerique, merveilleux et idéal. Associée à la luminosité, à la joie et au bonheur, elle ne doit être peuplée dans l'imagination de la petite fille que de bonnes fées, d'animaux enchantés ou encore de beaux cavaliers, comme celui, « grand de taille, mince, avec une superbe moustache et [...] encore jeune » qui, un jour, au pré, se présente, à la petite bergère, la flûte dans la main (BEN JELLOUN, T., 1991 : 35).

Voleur d'enfant, d'après les rumeurs répandues au bled, ce Français mystérieux devient pour Fathma un prince charmant capable de la soustraire au monde de l'horreur pour la transporter au domaine de la féerie :

[...] j'étais nerveuse de bonheur ! Je me voyais enlevée par ce beau cavalier — entre-temps je lui aurais procuré un superbe cheval — et emmenée loin de ce village hanté par le malheur et la solitude [...] l'idée de partir en France donnait à mon rêve des couleurs et une musique superbe.

BEN JELLOUN, T., 1991 : 36

Il est à noter que ce motif, appartenant au répertoire classique des contes de fées, possède plusieurs variantes dans le roman. Après la mort

de Driss, Fathma s' imagine son père recueilli sur la tombe du fils disparu, en compagnie d'« un cavalier sur un cheval blanc tacheté de gris, irradiant de la lumière » qui lui enjoint de partir pour quitter à jamais le village de malheur. Accompagné d'une colombe — symbole du secours divin et de la paix (cf. LINDENLAUF, N., 1996 : 39—40), ce messenger mystérieux apporte l'espoir d'une vie meilleure : il annonce la rupture d'avec le monde des ténèbres et de la mort et l'entrée dans l'espace de la lumière et de la vie.

Si dès le prologue, il est question dans *Les yeux baissés* d'une quête de trésor, c'est que la France en cache sans doute un. Pour les enfants d'Imiltanout, ce trésor contient des tas de bouteilles de coca-cola, de paquets de chewing-gum, de chaussures, de jouets à piles et d'autres « objets merveilleux ». Hélas, pour accéder à ce sésame, pour s'arracher à la misère, il faut posséder une clé et connaître surtout une formule magique. Tahar Ben Jelloun se réfère sans aucun doute au conte d'Ali Baba, lorsqu'il fait dire à la narratrice :

La civilisation ! Ce mot sonne encore aujourd'hui dans ma tête comme un mot magique qui ouvre des portes, qui pousse l'horizon encore très loin, qui transforme une vie et lui donne le pouvoir d'être meilleure... Mais comment entrer par cette porte si on ne sait ni lire ni écrire ?

BEN JELLOUN, T., 1991 : 55

Rejoindre le domaine du merveilleux n'est donc possible — selon Fathma — qu'à travers l'éducation : lire, écrire, apprendre le français signifie pour l'héroïne âgée de dix ans — entrer en possession de la clé pour accéder au trésor : La France — pays de l'éducation publique et accessible à tous les enfants — semble posséder tous les attraits du monde idéal.

Une fois à Paris, Fathma s'efforce de vivre son rêve. La confrontation avec la réalité s'avère pourtant dure et n'apporte qu'une suite de désillusions : le conte de la jeune Berbère se désenchante, et, par conséquent, s'expose au niveau du récit à plusieurs procédés parodiques. Au premier abord, la capitale de France — contrairement aux attentes de la fillette qui y cherche le merveilleux — montre son visage trivial et quotidien : le ciel, les rues, les murs et même les vêtements et visages des passants sont gris, confondus dans la même tristesse (BEN JELLOUN, T., 1991 : 69). Puis, c'est le rêve du prince charmant qui subit deux dégradations vulgaires : le beau cavalier s'incarne d'abord dans l'odieux et pervers Hadj Brahim, « oncle » de Fathma qui l'emmène dans le Jardin d'acclimatation pour y tenter de la harceler sexuellement ; ensuite, il réapparaît sous la forme de David, jeune Portugais qui invite Fathma au Jardin du Luxembourg et l'« ensorcelle » par sa sensibilité et son innocence : « Je croyais que tu étais

magicien » — constate-t-elle. Or, cette fois-ci, le charme est vite brisé par la réaction brutale du père (jusqu'alors idéalisé) giflant sa fille : la magie cède la place à l'étourdissement, la surprise et la honte (BEN JELLOUN, T., 1991 : 91).

Et pourtant, en dépit de cette confrontation avec le réel — Fathma arrive quelquefois à vivre son conte français : d'abord au contact de Mme Simone, institutrice et assistante sociale qui — aux yeux de la fillette — est une fée et un ange envoyé par Dieu (BEN JELLOUN, T., 1991 : 71) et plus tard en traversant Paris en compagnie de deux agents de police (pareils aux deux anges gardiens). Fathma retrouve alors la ville de ses rêves, lumineuse et accueillante : « Ce jour-là, le ciel avait une lumière et des couleurs superbes. Je marchais la tête relevée, émerveillée » (BEN JELLOUN, T., 1991 : 85). Cette ville fabuleuse déambule dans le temps et l'espace en mélangeant des réalités différentes : Fathma imagine son petit frère mort faisant de la bicyclette sur les grands boulevards, sa tante monstrueuse noyée dans les eaux troubles de la Seine et l'école coranique installée dans Notre-Dame. Cette vision à la fois émouvante et burlesque s'ensuit d'une scène parodique qui ridiculise le merveilleux propre au conte : la protagoniste est sur le point de découvrir le trésor caché ... dans un restaurant Mc Donald's : « la bergère écarquillait les yeux devant ces rondelles de viande, de pain et de fromage. J'en raffolais » (BEN JELLOUN, T., 1991 : 86).

Mais l'univers du conte s'écroule définitivement quand Fathma vit sa plus profonde déception : elle découvre le racisme. En assistant à la mort du petit Driss qu'elle se représente encore sur un mode magique — les anges accourus pour le transport de l'âme vers le paradis prennent forme des papillons et des moineaux qui entourent le corps agonisant (BEN JELLOUN, T., 1991 : 110) — elle se sépare du monde merveilleux et entre dans la réalité des adultes :

Ce jour-là, j'accédai comme par magie à un autre âge. J'avais vieilli de quelques années. Je n'étais plus la petite fille émerveillée par tout ce qu'elle découvrait, j'étais une jeune fille frappée dans son coeur par la mort d'un garçon qui aurait pu être son frère. J'appris le sens du mot « racisme ».

BEN JELLOUN, T., 1991 : 111

La fin du conte et l'entrée dans la maturité est scellée symboliquement par la mort d'une fillette d'Imiltanout, qui, pour s'arracher au monde de la cruauté, choisit d'abord le mutisme et ensuite une lente agonie. Safia est le double de Fathma, puisqu'elle aussi a nourri un long rêve sur la France. Avec sa disparition, ce sont surtout les illusions de la protagoniste qui se dissipent.

Ainsi, il est hors de doute qu'en actualisant le conte populaire, Tahar Ben Jelloun reproduit le schéma initiatique. Comme il est de règle dans le conte formateur, la protagoniste des *Yeux baissés* fonctionne comme une forme qui cherche à s'incarner, elle est saisie dans son devenir, et c'est d'autant plus évident que la trame de sa découverte de la réalité française s'allie constamment au motif de la puberté (cf. CARLIER, Ch., 1998 : 81—83).

Désenchanté et démystifié, le conte de Fathma s'épuise définitivement à sa sortie de l'enfance : c'est le roman qui en prendra désormais le relais : en effet, même si l'esthétique du conte réapparaît dans l'épisode final du cortège, elle semble dissociée du destin de la protagoniste ayant pour fonction plutôt de clôturer la structure du discours narratif et d'en assurer la symétrie. Car à son retour au bled à l'âge de trente ans, Fathma, prédestinée à trouver le trésor, éprouve le sentiment de dépossession et d'étrangeté : elle ne s'appartient plus comme elle n'appartient plus ni à la communauté berbère ni à l'univers magique de celle-ci. C'est pourquoi, ayant trouvé la source, elle ne gagne rien sur le plan individuel : son expérience de la biculture, bien qu'enrichissante et formatrice, l'a expulsée dans un *no man's land*, entre les deux mondes. Par cette fin ouverte, qui condamne l'héroïne à poursuivre sa quête, Tahar Ben Jelloun échappe à des conclusions faciles, ayant opté pour l'hésitation et l'ambiguïté propres d'ailleurs aux dénouements de ses romans précédents.

L'histoire de Fathma se greffe sur le dialogisme entre le conte et le roman. L'étape parisienne, qui — comme nous l'avons vu — aboutit à l'écroulement de l'univers merveilleux, est racontée surtout sur un mode romanesque : le roman — qui concurrence le conte — finit par le supplanter. Or, tout comme la tradition orale soumise à des procédés parodiques, le romanesque — à son tour — se déconstruit et se met en question. Nous assistons ainsi à un double jeu : inter et intra-générique.

Au départ, l'esthétique romanesque qui envahit le discours à partir du sixième chapitre fait penser à la pure tradition réaliste par l'exactitude de l'ancrage spatio-temporel : le début des années soixante-dix, le quartier de la Goutte d'Or avec ses rues, ses magasins (et notamment le Tati — un « symbole » commercial de Barbès) et ses habitants issus majoritairement de l'immigration maghrébine et ghettoïsés — pour ainsi dire — dans le XVIII^e arrondissement. Mais le souci d'exactitude va encore plus loin surtout quand l'auteur introduit dans l'histoire un fait divers connu comme « l'affaire Djellali » : le meurtre raciste commis le 27 octobre 1971 rue de la Goutte d'Or. En relatant, avec une précision documentaire, cet événement, qui a provoqué l'éveil de la mobilisation anti-raciste, les manifestations de la population maghrébine et l'engagement des intellectuels (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean Genet, Claude Mauriac, Jean-Paul Sartre), Ben Jelloun transforme son roman en une sorte de chronique

de l'immigration maghrébine de Paris au début des années soixante-dix. Ayant fait de ce garçon d'origine algérienne, tué d'une balle dans la nuque par le concierge dans son immeuble suite à une altercation, un collègue d'école de Fathma, Ben Jelloun dote son roman d'une dimension sociologique : Fathma représente les angoisses de la seconde génération issue de l'immigration maghrébine qui sort de l'enfance en pleine crise pétrolière, au moment de l'arrêt officiel de l'immigration (1974), dans le contexte de la montée de la xénophobie (le Front National étant créé en 1972). Ce n'est d'ailleurs pas le seul accent sociologique des *Yeux baissés*. La question du racisme est exposée sur un mode polémique propre au pamphlet *L'hospitalité française* que l'auteur publie chez le Seuil en 1984 : comme dans l'essai sur le racisme, Ben Jelloun y dresse une liste des victimes de crimes racistes commis en 1974, dans un style comme issu directement des archives de police (BEN JELLOUN, T., 1991 : 117—118).

Et pourtant, ce roman qui semble « faire concurrence à l'état civil » se déconstruit, car la voix narrative se double de la parole qui la contredit et la trahit. Le violent changement de ton — qui peut choquer un lecteur peu habitué aux stratégies narratives de Ben Jelloun — se produit dans le chapitre quatorze, après l'épisode de la mort de Safia, l'alter-ego de l'héroïne : la narration traditionnelle se désorganise, les voix narratives se démultiplient comme sous l'effet des hallucinations et la réalité parisienne se laisse submerger par le fantasme. Tout semble se passer comme si la désillusion qui a désenchanté le conte, avait aussi la force de déstabiliser le roman, le poids de la réalité s'étant avéré trop lourd pour la narration apparemment logique et linéaire, propre aux chapitres six — treize : désormais la raison cède la place à la déraison ; la folie déstabilise le discours romanesque.

Cette rupture avec la représentation mimétique va de pair avec une sorte d'« intériorisation » du roman qui se replie sur lui-même pour ne s'intéresser plus qu'à sa propre aventure. Car devenue écrivaine, Fathma plonge dans le monde de sa création pour entrer en relation amoureuse avec son personnage, Victor. « A présent mes illusions ont changé. Je rentrais en France non plus pour apprendre à vivre, mais pour apprendre à aimer » — ainsi commence une histoire pirandellienne de la rencontre de l'héroïne avec l'être de papier qu'elle a elle-même appelé à la vie. Celui-ci ne cesse de se rebeller contre son auteur et réclame de plus en plus d'indépendance et d'intégrité. Il essaie de séduire et dominer l'écrivaine :

Il dit qu'il était amoureux de moi et qu'il n'envisageait pas la vie sans ma présence ; il menaçait même de me prendre de force ; il parlait d'enlèvement, de séquestration ; je savais qu'il en était capable.

BEN JELLOUN, T., 1991 : 217

Si l'enlèvement il y a, il se joue évidemment sous forme de métalepse : Victor « agresse » Fathma en tentant de l'enfermer dans son propre livre en tant qu'héroïne de son propre conte (celui de Kniza — chercheuse du trésor) : « Je lui en voulais de m'avoir assimilée à un conte des nuits et des jours lointains » (BEN JELLOUN, T., 1991 : 216).

Remarquons encore que le couple Fathma — Victor (romancière / personnage) subit une série de dédoublement. D'abord, il met en abyme la rencontre de Fathma avec l'écrivain H (*l'alter ego* de Ben Jelloun). À ce niveau métatextuel, c'est l'auteur lui-même qui se confronte au problème de la souveraineté de son oeuvre (incarnée par Fathma). Une série de parallélismes qui résultent de la comparaison de ces deux couples jettent une lumière nouvelle sur le personnage de Fathma — double de l'écrivain, son porte-parole capable de traduire ses propres réflexions sur le statut ontologique de l'oeuvre. Mais la relation auteur / oeuvre se réalise encore sur un autre plan métadiégétique à travers la trame d'un mariage difficile (suivie de séparation) de Fathma avec un intellectuel (« H mon homme ») — une nouvelle incarnation de Tahar Ben Jelloun.

Par des procédés multiples, énumérés par Nelly LINDENLAUF (1996 : 72—75), tels que : mises en abyme, dédoublements de personnages, récits gigognes — comme le conte de Kniza (BEN JELLOUN, T., 1991 : 151—152) et celui de Kenza et Zineb (pp. 209—214), pastiches : notamment celui du dialogue de Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett (pp. 191—192), par sa volonté de tout assimiler — un journal intime intitulé *Le livre de Zina* (pp. 237—241) ou encore une lettre (pp. 92—95), le roman benjellounien se détache du réel pour s'évader dans un monde textuel du jeu littéraire.

La rupture avec les conventions du roman traditionnel, la fuite dans le rêve et dans la réflexion métalittéraire, la pratique intertextuelle résultent de la tension — toujours présente chez Tahar Ben Jelloun — entre l'engagement et le désengagement. Quand Fathma se moque de son mari (le double de l'auteur, surnommé H) en le traitant de « sociologue attardé » et de psychanalyste raté (BEN JELLOUN, T., 1991 : 271), c'est un signe incontestable de l'attitude auto-ironique du romancier insatisfait de son travail et réticent face au modèle du « roman à thèse »¹.

Nous pourrions même dire que l'oeuvre benjellounienne est condamnée à la polémique entre deux visions du romanesque ; d'ailleurs, ce thème inscrit pour ainsi dire dans la vocation littéraire de l'auteur

¹ « Il n'y a pas pire que les romans sociologiques, psychologiques ou politiques » — constate-t-il lors d'une interview. *Lire*, 1999. Cf. Tahar Ben Jelloun. Le site officiel : www.taharbenjelloun.org.

devient de plus en plus présent dans ses derniers écrits et notamment dans *L'Auberge des pauvres* (1999) et dans *Le Labyrinthe des sentiments* (1999).

D'abord dans un camp disciplinaire au Maroc, puis parmi les ouvriers maghrébins à Paris, Ben Jelloun se doit d'assumer le rôle d'« écrivain public » pour parler au nom de ses compatriotes privés de parole. « Mes premières phrases ont surgi d'une blessure. [...] J'écrivis *L'Aube des dalles* dans la fébrilité du corps opprimé » — avoue-t-il dans son essai autobiographique (BEN JELLOUN, T., 1983 : 109).

Mais déjà à l'époque où la littérature devient son lieu de combat, elle promet au jeune artiste d'échapper au réel et s'oublier dans un monde textuel. Car c'est dans cette même prison où il s'engage à défendre les opprimés qu'il découvre le livre à la fois idéal et total, en rupture d'avec le réel : *Ulysse* de James Joyce, « le livre idéal dans la mesure où il est [...] inutile [...] impossible à soustraire de la littérature, ancré dans son être, en l'occurrence littéraire » (BEN JELLOUN, T., 1999, *Lire*).

Le rêve « ulyssien » du livre total anime le parcours de nombreux personnages benjellouniens. Il revient explicitement dans *L'Auberge des pauvres* — histoire d'un écrivain qui fuit son Maroc étouffant et se réfugie à Naples pour y créer sa propre version d'*Ulysse*. Il aspire à « la fuite dans un monde intérieur, dans un univers de liberté et de création » (BEN JELLOUN, T., 1999 : 272) et tente ainsi de réaliser le rêve commun à l'auteur, à Fathma et à leurs doubles respectifs qui peuplent non seulement *Les Yeux baissés* mais toute l'œuvre benjellounienne.

Animé par l'esprit de contradiction, jamais satisfait, déchiré par ses conflits intérieurs, le roman benjellounien ne tarit jamais. Condamné à la réécriture, il ne cesse de s'inventer, ne serait-ce que pour se contrarier. Cette conflictualité — même si elle rend la réception de l'œuvre plus difficile — la ranime finalement en ne lui permettant surtout pas de se figer dans ses propres certitudes : *Les yeux baissés* peuvent embrasser une multitude de thèmes — les plus poignants même — sans tomber dans le piège du didactisme et en échappant à des solutions de facilité propres au roman à thèse.

Partisan de la parole ambiguë, explorateur inassouvi du domaine du romanesque, Tahar Ben Jelloun — auteur imprégné de la culture occidentale, reste fidèle à son bagage d'homme oriental. Par sa sensibilité, il appartient — tout comme Fathma — au domaine du conte, puisqu'il ne cesse de cultiver la liberté et l'intuitivité propre à la culture orale maghrébine. Il en témoigne surtout en s'octroyant le droit au doute et à l'hésitation, car — comme a dit J.M.G. Le Clézio — grand admirateur de la culture populaire arabe et berbère — « L'art du conteur est celui de l'ambiguïté » (LE CLÉZIO, J.M., 1985 : 3).

Bibliographie

- BEN JELLOUN, Tahar, 1972 : *Cicatrices du soleil*. Paris, Maspero.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1973 : *Harrouda*. Paris, Denoël.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1978 : *Moha le fou, Moha le sage*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1983 : *L'écrivain public*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1984 : *L'hospitalité française*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1991 : *Les yeux baissés*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1997 : *La Nuit de l'erreur*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1999 : *L'Auberge des Pauvres*. Paris, Seuil.
- CARLIER, Charles, 1998 : *La clef des contes*. Paris, Ellipses.
- ELBAZ, Robert, 1996 : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif* Paris, L'Harmattan.
- LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, 1985 : « La parole vivante du conteur ». *Le Monde*, le 16 septembre.
- LINDENLAUF, Nelly, 1996 : *Tahar Ben Jelloun. Les yeux baissés*. Bruxelles, Editions Labor.